

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Tihomir BRAJOVIĆ (Beograd – Filološki fakultet
Univerziteta u Beogradu)

»JUR VIŠEKRAT PRIMIH PERO...«: POEZIJA KAO SEBE-ZNANJE U LJUBAVNIM SONETIMA IVANA MAŽURANIĆA

UDK 821.163.42-193.3.09Mažuranić,I.
Primljeno 2. 4. 2013.

Romantizam i problem samosvijesti. Narativni identitet kao konceptualni izraz »slobodnog, partikularnog sopstva« modernog doba. Narativni identitet, samosvijest zajednice i »epski romantizam«. Lirika kao polje individualne artikulacije identiteta. Mažuranićevi ljubavni soneti (»*Jur višekrat primih pero u ruku...*«, triptih »Mojoj***«) između petrarkističke tradicije i romantičarske inovacije. Pjesništvo kao temptativni autopoiesis ili sebe-znanje: »uzvratna« relacija između pjesme kao konstrukcije i sopstva kao onoga koje (se) konstruiše. Poezija kao takmac filozofije, teologije i nauke. P. B. Shelley, W. Wordsworth i F. Schlegel o pjesničkom znanju. Disjunkcija konvencionalne lirske forme i modernog sopstva. Metametrički aspekt Mažuranićevih soneta i problem samorazumijevanja romantičarskog subjekta. Petrarkizam I. Mažuranića naspram petrarkizma S. Vraza i P. Preradovića.

Ključne reči: romantizam, samosvijest, konstrukcija sopstva, narativni identitet, petrarkizam, autopoiesis, pjesničko znanje, pjesnički subjekt, sklerotična forma, lirska autotematizacija

61

Pustolovina moderne pesničke samosvesti pokrenuta je u epohi romantizma, uzavrelom dobu političkih, tehnoloških, kulturnih, jezičkih revolucija iz prve polovine XIX stoleća. Vladavina subjektivizma, kojom će biti obeleženo novo doba i koja na neki način traje sve do danas, najavljena je, dakle, već tim demokratskim prevratom što je na povesnu pozornicu izveo figuru samosvesnog subjekta. »Prva ideja, prirodno, jeste predstava o *meni samom* kao apsolutno slobodnom biću«, stoji zapisano već u »Najstarijem sistemskom programu nemačkog idealizma«, fragmentarnom nacrtu koji je nastao na samom kraju racionalističkog XVIII veka i obično se pripisuje Hegelu, i u kojem je, takođe, na simptomatičan način zabeleženo da se »sa slobodnim, samosvesnim bićem [*Mit dem freien, selbstbewußten Wesen*] u isti mah – iz ničega – pojavljuje ceo svet« (Hegel 1979: 234). Docnije shvaćen

i neposredno predstavljan kao personalni, ali takode i kao kolektivni subjekt, kao pojedinačna ili grupna individua (stalež, narod, nacija), ovaj novi, »glavni junak« modernog života u nastajanju, koji traži svoje mesto u svetu sve izvesnijeg gubljenja ontološki »objektiv(izova)ne«, u izvesnom smislu autoritarne instance totaliteta (Bog, Priroda, Carstvo), po pravilu se, naime, javlja kao zastupnik sveprisutne ideje emancipacije i branitelj univerzalnog ljudskog prava na slobodno samoizražavanje, s pesništvom kao povlašćenim znanjem, jer se tada činilo da će, kako kazuje pomenuti »Sistemski program«, sred nezamislivih promena »jedino pesničko umeće preživeti od svih ostalih nauka i umetnosti« (Hegel 1979: 235).

Dovodeći implicitno i na duže staze, ako već ne na prvi pogled i odmah, u pitanje stari koncept obogotvorenog sveta kojim upravlja i ravna vrhovni i možda jedini stvarni Subjekt, »osećanje novog vremena takode je promenilo i naš pojam subjekta«, primećuje, na tragu ovih shvatanja, Čarls Tejlor u svojoj poznatoj studiji o stvaranju modernog sopstva, zaključujući da subjekt sada postaje »slobodno, partikularno sopstvo«, što će reći da, »poput bilo kog čoveka u bilo kom vremenu svoj identitet može da pronade u auto-naraciji. Život ima da se živi kao priča [...] [koja] nastaje iz zasebnih događaja i okolnosti tog života« (Taylor 1989: 288–289). Za razliku od uobičajenog, konvencionalnog razumevanja narativnosti kao striktno predstavljачkog, oralno ili skriptorski zasnovanog književnog modusa, ovako ekstenzivno razumevanje »definiše naraciju i narativnost kao koncepte *socijalne epistemologije* i *socijalne ontologije*. Oni pretpostavljaju da putem naracije saznajemo i razumemo ko smo, stvarajući smisao socijalnog sveta i sopstvene socijalne identitete« (Somers 1994: 606). Rečima Pola Rikera, jednog od pionira primene ovog uticajnog teorijskog stanovišta u polju književnosti što pokušava da sažme novo shvatanje identiteta, to takode znači da na horizontu modernog, u mnogo čemu sekularnog doba, »subjekti raspoznaju sami sebe u pričama koje pripovedaju o sebi«, odnosno da su »pojedinaac i zajednica zasnovani u svojem identitetu stvaranjem narativa koji za njih postaju njihova prava istorija« (Ricoeur 1988: 247).

Verovatno najizrazitiji beletristički vid ovakve, ranomodernistički integrativne potrage za zajedničkim narativnim identitetom oličen je u protivrečno-nostalgichnoj ideji *romantičarskog epa* kao u mnogo čemu »himeričnog« i utvarnog žanra, koji je u kontekstu zapadnoevropskih književnosti više figurirao kao (po)etički »projekat« i re-kreativni ideal povratka izvornom, gotovo arhaiski prirodnom stanju zajednice-nacije i čoveka, odnosno njima odgovarajućeg oblika književne samosvesti, nego kao stvarno i rutinski praktikovana spisateljska mogućnosti. Kulturnoistorijski

i politički nešto drugačije oblikovane književne tradicije, poput – recimo – južnoslovenskih pesništva ovog perioda, svoj osoben izraz, moglo bi da se kaže, pronašle su upravo u renoviranoj, starinski patiniranoj poetskoj narativnosti, dovedenoj do dimenzija i svojevrsnog žanrovskog lika *epskog romantizma* kao izražajnog modusa u kojem su realizovana najpoznatija i najbolja ostvarenja ovog perioda (usp. Brajović 2007: 271–307). Uzorna dela ovog opredeljenja predstavljaju *Gorski vijenac* Petra II Petrovića Njegoša, *Smrt Smail-age Čengića* Ivana Mažuranića i *Krst pri Savici* Franca Prešerna, spevovi koji u romantičarski modifikovanoj formi *uzajamne legitimizacije poezije i istoriografije* donose sugestivnu rekuperaciju velikog, epskog narativa o neraskidivoj povezanosti povesne samosvesti pojedinaca i zajednica što, u krajnjem ishodu, modifikuje sâm, laički i moderno fundiran koncept narativnog identiteta, prilagođavajući ga neodoljivoj potrebi za renoviranjem i rekuperacijom, koja »svoj krunski momenat pronalazi u slici hrišćanski obogotvorenog sveta kao predstavi onog *apsolutnog identiteta* koji je analogan povlašćenoj romantičarskoj ideji sveuključujuće celovitosti [all-inclusive totality]« (Brajović 2007: 279).

U isti mah, kao zalag svoje trajne aktuelnosti, ovi značajni romantičarski eposi tematizuju, međutim, i umnožavajuće aporije, u smislu identitetskih kontroverzi i »pukotina« (hrišćani – nehršćani/pagani, pravoverni – prevrtnici, muževno – nemuževno), kao »unutrašnje« divergentno svojstvo samih kolektivnih »individua« koje figuriraju u njima, a s druge strane, i personalne individue se »pojavljuju kao ličnosti jedva prikrivenog paradoksa, kao ono *identično različito* postojanje koje protivrečno proslavlja pobedonosnu zajednicu, povinujući joj se u svojoj egzemplarnosti i u isti mah čuvajući u sebi i svom egzistencijalnom liku zauvek neizbrisive tragove diferencije u odnosu na njenu podrazumevano sveprožimajuću celovitost« (Brajović 2007: 268–269). Proslavljeni spev Ivana Mažuranića predstavlja možda i najizrazitiji primer ovakve tematizacije. Kao što smo već imali priliku da zaključimo u tom smislu, svojim književnim opusom »pesnik *Smrti Smail-age Čengića* kao da čitaocu posredno sugerise jedno u osnovi stoičko gledanje na svet, zavetovano samopregornosti i odricanju od izrazito personalnih ispoljavanja zarad pronalaženja ravnoteže sa svekolikim okruženjem« (Brajović 2007: 296), što u krajnjem ishodu vodi zaključku »o opsesiji autora kongenijalne dopune Gundulićevog *Osmana* pitanjem autentičnosti ličnog postojanja kao imperativom podvrgavanja onoj nadličnoj, univerzalnoj instanci koja ga u potpunosti uslovljava i određuje« (Brajović 2007: 298–299).

Sasvim drugačiju konstelaciju pronalazimo, međutim, u lirskoj intimi proslavljenog pesnika *Smail-age*. Mada nisu brojne, i mada nisu privukle

značajniju pažnju komentatora i tumača, ljubavno-erotske pesme Ivana Mažuranića predstavljaju uverljivo svedočanstvo o popuštanju »autocenzorskih« stega služenja projektu kulturnoemancipativnog stvaranja narativnog identiteta (nad)nacionalnih razmera i o mogućnostima individualne identitetske (auto)artikulacije.¹ Dovoljno je, primerice, baciti pogled na sonetni triptih pod naslovom »Mojoj^{***}« (*Danica ilirska*, IV/1838, br. 5), koji je, po zapažanju kritike, »prva prava Mažuranićeva ljubavna pesma [...] pisana italijanskim jedanaestercem (endecasillabo), ganutljivim tonom sentimentalističke poezije« (Živančević 1988: 157). Reč je, bar na prvi pogled, o manje-više konvencionalnom odjeku petrarkističke tematike, što podrazumeva »rodno strogo određen glas muškog govornika koji se na tipski način obraća udaljenoj ili nedostupnoj ženi, a sama ta nedohvatnost najvećim delom je stvorena stavljanjem na pijedestal od strane onoga koji joj se obraća« (Furniss, Bath 1996: 289). Mažuranić kao da peva upravo u tom duhu. »O, kako 'e bolno u njedrih tad mi igralo / Srce, na utvore od kipa toli ugodna, / Kad me tvoje, kao sunce izvrh ishodna / Neba, božansko bješe čelo osjalo«, veli on, evocirajući sliku ljudske, ženske lepote kao simboličnog »odsjava« nedohvatne, nebeske savršenosti, po pravilu dovedene u vezu sa toposom solarne svetlosti, jednim od najfrekventnijih u petrarkističkoj tradiciji. Stopljen sa »semenskom metaforom« *žene sunca*, koja je inače biblijske provenijencije, ovaj topos i kod drugih južnoslovenskih romantičara, poput Prešerna, primerice, u izvesnom smislu laički, zapravo reflektuje izvornu neoplatonističku koncepciju svojevrstne transparencije apsoluta, koji »svetli u unutarjost i u njoj osvetljuje neko sebi nepoznato sopstvo« (Snoj 2002: 65).

Sred takvog, sentimentalistički intoniranog i raspoznatljivo tematizovanog pevanja o samospoznajnom ljubavnom imaginiranju ideal(izova)ne žene, najednom se, međutim, pojavljuje problem mentalne reprezentacije. »Momu od suza lijevanom potoku / Zajazi ognjene vale čudnovata / Duboka od sank

¹ Za preovlađujuće razumevanje književne kritike paradigmatično je, reklo bi se, stanovište Antuna Barca, koji u svojoj uzornoj i uticajnoj studiji o pesniku najpre konstatuje da »lirika zauzima po opsegu glavno mjesto u Mažuranićevu književnom radu« (Barac 1945: 89), ali se potom ljubavnom poezijom bavi takoreći *en passant*, zapažajući tek da »Mažuranić je u prvim godinama svoga stvaranja napisao i nešto ljubavnih pjesama«, no »u njima, na prvi pogled, nema ništa, što čovjek ne bi našao i u stihovima kojega drugoga našega pjesnika onoga vremena«, s dodatkom – inspirisanim, čini se, upravo ljubavnim sonetima – u kojem kazuje da »u nešto zrelijim godinama, kad je pisao pjesme zaručnici [...] njegove su pjesme dobile nešto svečaniji i mirniji značaj. Ali i u njima ima malošto njegovo lično...« (Barac 1945: 100–101)

ruka, i prem poznata / Doleti u svijest mi slika u snu duboka«, kazuje, još u prvom sonetu, gotovo trubadurski legitimisano lirsko Ja (»Daj, prosti, udesu, o jadnom robu oprosti...« itd), da bi se odmah potom korigovalo: »Nu što ono rekoh? nije doletila; // Ne, ne!... u mom srcu uzamši črte svoje, / Oblačnoj hoti da se ujavi svijesti, / I blage od nade zrak mi u dušu umjesti«. Distinktivni momenat ove tipizovane lirske tematizacije, sadržan je, dakle, u autokorektivnom »priznanju« erotski snatrećeg lirskog Ja da simbolično »poznata slika« drage žene »nije doletila«, već zapravo »uzamši črte svoje« u njegovom srcu, »blage od nade zrak [...] u dušu umjesti«. A to znači da pomenuta mentalna reprezentacija nije »imputirana« uplivom eksterne, nadređene instance (npr. Muza), kako bi, na osnovu sveukupne tematizacije, moglo da se očekuje i učini u prvi mah, nego da je ona – ako već ne može biti generički autohtona, budući nesumnjivo konvencionalna – u stvari tek izražajno autonomna, u smislu gestualno neindukovanog pojavljivanja.

Striktno rastumačeno, ovo kolebanje ukazuje, pak, na implicitnu disonantnost između subjektivne autonomije i suprasubjektivne forme »poznate slike« koja iskršava u snovidnoj, »oblačnoj svijesti« pesmotvornog subjekta. Priklonivši se, u stanju onirične suspenzije »trez(ve)ne« svesti, mogućnosti da mentalni otisak lika voljene žene sebi dočara tradicijski raspoznatljivim sklopom slika i toposa, verbalno delatno Ja Mažuranićeve pesme tim gestom, drugim rečima, na određen način posvedočuje nesaglasje između »unutrašnje«, duševne slobode, kao romantičarskog aksioma, i »spoljnog«, kulturnog upliva kao tradicijske prinude svoje vrste. Otuda i ne čudi što se, umesto petrarkistički stereotipnog, predvidljivog dejstva solarne topike, u značenju prosijavajućeg (raz)otkrivanja dotad »sebi nepoznatog«, ali u raspoznatljiv metafizički poredak ipak integrisanog sopstva, ovde ekspresivno manifestuje jedno, najvećim delom već zapravo sekularno, metafizički neintegrisano i zato sebi u neku ruku novo, istinski »nepoznato« sopstvo.

»Vaj, vrli udesu, koli e' tvoja osuda / Teška vrh mene! 'er zašto bježi izbrana / Preda mnom slika?«, pita, stoga, senzibilni subjekt na početku trećeg, završnog soneta, iznenađeno konstatujući disparatnost vlastite svesti i prevodeći u retorski transparentno *stanje* ono što je prethodno jezički prikazano kao protivrečno mentalno *dogaćanje*. Iako je odenuto u retorski konvencionalno ruho apostrofiranja nadnaravnih sila, to nevidljivo događanje, iz kojega u samoj završnici pesme proizlaze tek »života ostanci«, na presudan način je određeno delovanjem neostvarljive ljubavne želje. »I željna ruka i nehotec se ispruži, / Uznosno objatjem tijelo da ti okruži / I cjelov otme... nu, vaj, tijekom se uzbudih!«, ispoveda uskraćeno lirsko Ja, istovremeno priznajući himeričnost sopstvenog doživljaja kao narcisoidnog

iskustva posredne, simbolične vrste. Kao u slavnoj mitskoj priči o mladiću kobno zaljubljenom u (ne)poznatu sliku, i ovdje se, naime, žudnja za prividom Drugog u krajnjoj liniji razotkriva kao refleksija, kao opsenjujući »odraz« vlastite, samozavodljive i samoobmanljive svesti. Činjenica da personalizovani lirski subjekt Mažuranićeve pesme imaginira lik biološki i rodno drugog, ženskog bića, pri tome je ipak najvećma »nominalističke« prirode, budući da je to zamišljanje u stvari posledica idealizujućeg gesta narcističke (pod)svesti, obuzete kulturno eruditnim i neoplatonski eteričnim, erotski sublimisanim projekcijama kao dvosmisleno »spontanom« izrazom vlastite psihičke i intelektualne dispozicije.

Tako se ovaj, reklo bi se neopravdano zanemaren, sonetni triptih Ivana Mažuranića u krajnjoj liniji razotkriva kao dvostruko »kodirano« poetsko tkanje koje tematizacijom »nenagrađenog«, a u stvari samoosujećujućeg erotskog snatrenja u transparentnoj ravni shvatanja jezički oblikuje dramu mentalne samospoznaje, dok je na latentnom nivou zapravo podložno simbolički rastumačivom gestu razumevanja, u smislu implicitnog izraza pesničke samosvesti koja upravlja tako usmerenim pisanjem.² Pevajući o erotskoj opseni vlastitog uma i uobrazilje, odenutoj u ruho kulturnog zna-nja i toposa, lirski subjekt pesme u isti mah, naime, demonstrira i pesničko

² Kad govorimo o »transparentnoj« i »latentnoj« ravni razumevanja lirskog diskursa na umu imamo onaj problemski kompleks koji je delom prisutan i u novijim teorijskim elaboracijama instance lirskog subjekta u petrarkističkoj lirici renesansno-baroknog tipa što postuliraju da »u lirskoj pjesmi ne može postojati nijedan oblik eksplicitne tekstualne svijesti obuhvatniji od lirskoga subjekta« (Bogdan 2001: 162), jednako kao što skreću pažnju na to da, zahvaljujući generalnom tendiranju romantičarskog pesništva prema autobiografizmu, »upravo analitičko izdvajanje instancije lirskog subjekta može u njegovu slučaju izgledati nepotrebnim, no ono baš tada ispunjava funkciju naglašavanja literarnosti teksta« (Bogdan 2001: 171). Naš teorijski konstrukt »pesničke samosvesti«, koja može biti implicirana, latentno prisutna posredstvom različitih formativnih sredstava i dejstava, ali i iskazno eksplicirana, kao ovdje kod Mažuranića, pri tome je svojim kategorijalnim opsegom zapravo bliži onoj kompleksnoj, u mnogo čemu modernoj instanci koju Josip Užarević u svojim radovima imenuje kao *lirsko nad-ja*, a koja takode može da bude označena kao *autorefleksivni lirski subjekt* i praćena umesnim zapažanjem da »takav tip subjekta u pjesmi koji se distancira od samoga, početnoga sebe ili nekim svojim vidom mijenja razinu, nije karakterističan za stariju liriku«, jer »to je ekscentrično pozicioniran lirski subjekt, čija se autorefleksivnost može odnositi i na opredmećivanje cijele iskazne instancije, na objektiviranje iskazne pozicije« (Bogdan 2001: 176). Zakonomerno vodeći svojevrsnom »decentriranju« i disocijaciji tradicijski shvaćenog subjektiviteta u ultramodernoj i avangardnoj poeziji, ovako dimenzionirani (auto)refleksivni subjekt ujedno se, dakle, pojavljuje kao »onaj 'glas' koji kazuje pesmu i ona 'svest' koja celinom svojih verbalnih i neverbalizovanih ispoljavanja objedinjuje njene pojedinačne delove, aspekte i značenja« (Brajović 2000: 269).

sebe-znanje, autopoetički impliciranu svest o tome iz čega i na koji način nastaje to pevanje. Moglo bi se, prema tome, kazati da ova neobična književna tvorevina na neki način doseže svoju pesničku posebnost, a to bar jednim delom znači i relevantnost, upravo putem autorefleksivne sugestije neuspelosti ljubavnog »truda« koji je u njoj tematizovan, i to sasvim u duhu onog teorijskog razumevanja, u naše vreme smeštenog u stanovište po kojem je svest zapravo »samoopažajući sistem« ili *bi-stabilni autopoiesis* što iz *autoreferencije*, ovde predstavljene duševnim samoposmatranjem onoga što se odigrava u »oblačnoj svijesti«, kao komplementarno nužnu zahteva i paradoksalno »proizvodi« *heteroreferenciju* (Luhmann 1987: 43–44), ovde u vidu »poznate slike« što konvencionalnim metaforama dočarava raspoznatljivo usvojenu, »eksterno«, tj. tradicijski gnerisanu sliku žene, upodobljenu sveukupnoj mentalnoj dispoziciji u osnovi narcisoidnog lirskog Ja, u izvesnom smislu »zatvorenog« u sopstveni, dobrim delom stereotipni mehanizam reprezentacije i stoga osuđenog na nerazrešivu koliziju erotske želje i sublimativne imaginacije.

Mada na prvi pogled može da se učini da je reč tek o poznoj evokaciji i tematsko-motivskoj derivaciji do stereotipa dovedenog petrarkističko-renešansnog nasleđa, iz ovog ugla gledanja ispostavlja se, prema tome, da autor najcenjenije i najpoznatije dopune *Osmána* po svemu sudeći na posredan način uspostavlja dosluh s poetički magistralnim i u neku ruku *temptativnim* ili *iskušeničkim* (*ordeal*) tokom romantičarskog pesništva, koji »stavlja pod znak pitanja ideju spoznatljivog i predstavljivog sopstva«, pa se stoga radije priklanja artistskom bavljenju »odnosnom između pesme-kao-konstrukcije i sopstva-kao-onog-koje-konstruiše« (O'Neil 1997: xvi). Ultimativno gledano, to znači da je za ovakvo shvatanje »samosvest [*self-consciousness*] termin koji se odnosi na sebe-znanje pesme [*poem's self-awareness*] i na njeno iskustvo samo-osujećenja [*self-bafflement*]« (O'Neil 1997: xviii), kao i da ovako shvaćen lirske romantizam »stavlja težište na poeziju kao način spoznaje«, što će reći da »ona više nije definisana službom tradicijski shvaćenim svrhama«, već, zahvaljujući inventivnoj tematizaciji procedura mentalne (auto)refleksije, u izvesnom smislu postaje »takmac filozofije, teologije i nauke« (O'Neil 1997: xxiii). Sažeto kazano, to shvatanje zapravo podrazumeva neku vrstu »dvostrukog« ili »uzvratnog« *autopoesisa*, a to znači da individualno pesničko Ja, koje se s romantizmom legitimise kao »sveobuhvatno«, poetički konstruktivno sopstvo lirske pesme, u isti mah »konstruiše« i artikuliše samo sebe u jednom verbalno spoznajnom gestu što u krajnjoj konsekvenci ima antropološko značenje.

Za razliku od spoznajnih i formalno-izražajnih procedura filozofije, nauke ili teologije, lirski jezik najvećim delom se, međutim, kreće u sferi konkretne evokativnosti što simulira afektivnu neposrednost i spontanost, a tek u sekundarnoj ravni razumevanja može da se uzdigne do teoreze svoje vrste, koju gotovo neumitno imamo pred očima kad govorimo i raspravljamo o problemima (samo)svesti. Pa ipak, romantičarska lirika odvažila se, u svojim najambicioznijim i najpreduzimljivijim momentima, upravo na avanturu artističkog traganja za odgovorima na pitanja koja su u isto vreme opsesivno zanimala i striktno teorijske duhove. Drugačije kazano, to znači da, zahvaljujući pomenutoj tendenciji, romantizam »pretpostavlja da je istina u jednakoj meri stvar srca kao i uma, pa je poezija sposobna da utelovi i istraži samosvest s neodložnošću i inventivnošću kojih nema u drugim upotrebama jezika«, što će reći da »svrha pesništva više nije da bude (na)učeno, da predstavlja argumente i prenosi znanje o istoriji, nauci, politici i teologiji, već da deluje kao oblik samog znanja« (Forbes 2004: 8–9 passim).

Upravo ovaj značajan aspekt lirske (auto)tematizacije, a u svojevrsnom dosluhu s prethodno rastumačenim sonetnim triptihom, u Mažuranićevom opusu na izvestan način apsolvira izdvojen sonet bez autorizovanog naslova, prvi put štampan tek u *Pjesmama Ivana Mažuranića* iz 1895. godine, jasno autorefleksivno opredeljen svojim ukupnim izražajnim sklopom:

Jur višekrat primih pero u ruku
 Da plam ognjeni ki me izgara opišem,
 I tebi s koje danju i noću uzdišem
 Objavim gorku ka me umara muku;

Il paka moju mijenjajuć odluku
 Htih da ti uzdahe u miloj pjesmi orišem
 I medna od glasa u rijeku satarišem
 Ljuvene mreže ke me k tebi vuku:

Nu čijem se pero u crnoj masti utopi
 Ugasnu plami i žarka vatra ugasne,
 Ter mješte ognja mi liste led poklopi;

A čijem se u slađan glasak usne otvore,
 Izliću riječi i tijem još više opasne
 Uzdahe ustežu, ki me smrtno more.

Kao u »Mojoj****«, i ovde je u nominalnom tematskom središtu pesme problem ispoljavanja ljubavne žudnje prema lepoj ženi. Ali već na samom početku on je eksplicitno (auto)poetički, a to znači u neku ruku i zanatski autorefleksivno intoniran, i to posredstvom povlašćene spisateljske ekspresije pesmotvorne svesti koja se nosi s pomenutom žudnjom. Otuda i ne čudi što u komentaru uz izdanje Mažuranićevih *Sabranih djela* Milorad Živančević konstatuje da »pjesma naknadno djeluje uopće kao neka refleksija o umjetničkom stvaranju!« (Mažuranić 1979: 330) Sasvim u duhu tradicije petrarkističkog soneta, katrenski deo pesme iznosi problem u smislu postavljanja »teze« i »antiteze«, u ovom slučaju datih u vidu nedoumice o spisateljskom izboru između objave gorkih muka »plama ognjenog« od kojeg se »izgara« i »mijenjajuće odluke« da se opišu »uzdasi«, a potom i nimalo bezazlene ljubavne »mreže« namah »u rijeku satarišu«, tj. odbace i napuste. Razrešenje u vidu tražene »sinteze« pojavljuje se, međutim, kao tematski iznenađujuće, ali zato poetički donekle očekivano, u smislu petrarkistički tipizovane *volte* kao »okreta« koji donosi antiklimaks u obliku spoznaje da »čijem se pero u crnoj masti utopi / Ugasnu plami i žarka vatra ugasne, / Ter mješte ognja [...] liste led poklopi«. Čini se, prema tome, da pevanje ovde uzmiče skupa s ljubavnom željom koju prati upravo u momentu skriptorske artikulacije, ostavljajući lirski izraz na »brisanom prostoru« izneverenih očekivanja i na samom domaku (ne)autentičnosti. Na sve to, drugi tercet dodaje još i frustraciju neuspelom moguće kompenzacije u obliku aktuelizovane govorne kompetencije, ovde već zapravo odvrnute u neautentičnost »opasnih uzdaha« na mestu željenog »sladanog glaska«. Tako ovaj sonet bez naslova u krajnjem ishodu pred čitaoca/tumača izlazi kao neka vrsta (ne)iskrene pesme koja je u celini ispisana u vidu male lirske povesti (ne)uspeha erotskog i(li) pesničkog ispoljavanja i iskazivanja.

No ako se od konvencionalnih mimetičkih očekivanja zaista usmerimo prema razumevanju lirskog pevanja kao *bi-stabilnog autopoiesis*-a svoje vrste, onda se pitanje njegove (ne)autentičnosti, odnosno (ne)iskrenosti pojavljuje u drugačijem svetlu, koje ovakvim primerima na retorski kontretizovan način ilustruje spoznaju da s romantizmom »i poezija i sopstvo postaju problem znanja: istinitosne tvrdnje [*truth-claims*] koje individua pravi za sebe i istinitosne tvrdnje koje donosi poezija sada su delikatnije i značajnije«; u isti mah, kao »aksiom« svoje vrste važi i uverenje da, »ako poezija može da postane sredstvo jedinstveno autentičnog samoizražavanja, onda istinitosne tvrdnje pesme i sopstva mogu da budu zajamčene« (Forbes 2004: 10). Tako gledano, i sve ono što samosvesno lirsko Ja Mažuranićevog soneta iznosi povodom »neuspeha« verodostojnog pisanja/govorenja o erotskoj strasti u

stvari podleže istovetnom razumevanju, u smislu neizravnog i protivrečno samoosporavajućeg, ali jedino na ovaj način dostupnog načina adekvatne mentalne i jezičke »realizacije« kategoričkog imperativa samoizražajne autentičnosti romantičarske lirike. Tačno je da nisam u stanju da verno zapišem i izgovorim ono što me muči i rastrže iznutra, ali sâm fakat »spontanog« i neskrivenog *izražavanja* tog manjka jamči njegovu iskrenost, odnosno istinitost, onako kao što jamči i autentičnost (samo)svesti iz koje proizlazi – to je, kazano u parafrazi, skrivena logika na kojoj počiva ovaj temeljni paradoks romantičarskog pesničkog znanja, a u neku ruku i modernog pesničkog znanja uopšte.

Jasno je, pri tome, da pojam *znanja* u ovom slučaju ne treba razumeti u značenju tzv. pozitivne, empirijski i faktografski proverljive konceptualizacije, kao što ga ne valja doslovno poistovetiti ni s teorijskim znanjem u smislu pojmovno-terminološki konvencionalizovanog i kategorijalno sistematizovanog saznanja. Pesničko znanje, onako kako ga je video i razumeo evropski romantizam, u prvom redu zaista znači sebe-znanje, u smislu autentičnog, jezički dočaranog samoizražavanja, koje u krajnjoj liniji dopire i do izražavanja univerzalno važećih individualnih, odnosno kolektivnih obeležja i aspekata, ma koliko oni inače bili paradoksalni i protivrečni sami po sebi. O naročitosti tako shvaćenog pesničkog znanja, uostalom, rečito govore i neke od najslavnijih definicija pesništva u vreme romantizma.

»Poezija se [...] razlikuje od logike time što nije predmet kontrole aktivnih moći uma [*active powers of the mind*] i time što njeno rođenje i povratak nisu u nužnoj vezi sa svešću ili voljom [*consciousness or will*]«, kazuje jedan od najistaknutijih engleskih romantičara Persi Biš Šeli, takoreći u istom onom dahu kojim će ustvrditi i to da su pesnici »nepriznati zakonodavci sveta« (Shelley 2002: 659). Svetski »zakoni« koji proističu iz mentalnog i jezičkog del(ov)anja koje je izvan »kontrole aktivnih moći uma« i koji »nisu u nužnoj vezi sa svešću ili voljom«, nema sumnje, mogu da budu samo zakoni posebnog reda, baš onako kao što i pesničko »znanje« na osnovu kojega oni nastaju može da bude samo znanje posebnog reda. Ako imamo na umu ono što pesnik *Oslobođenog Prometeja* na drugom mestu piše o pesnicima kao »narcisoidno« izuzetnim »ogledalima gigantskih senki koje budućnost baca na sadašnjost« (Shelley 2002: 660), nećemo, čini se, pogrešiti kažemo li da je po njegovom shvatanju, ali i po romantičarskom shvatanju uopšte, znanje koje donosi pesništvo u stvari najvećim delom *heurističko*, da se, dakle, odnosi na širenje postojećih, odnosno iznalaženje novih vidova (samo)razumevanja mentalnih, psihičkih i intelektualnih sposobnosti modernog čoveka.

Naspram Šelijevoj, kao gotovo jednako uticajno, figurira poimanje Vilijama Vordsvorta, zasnovano na često navodenoj tvrdnji da je »sva dobra poezija spontani izliv snažnih osećanja [*all good poetry is the spontaneous overflow of powerfull feelings*]«, i praćeno, međutim, uverenjem da je njihov izrazilac, pesnik, kao čovek koji je »obdaren više nego uobičajenom organskom osetljivošću, isto tako razmišljao dugo i duboko. Jer, naše postojane izlive osećanja preinačavaju i prate naše misli, koje su uistinu izrazi naših predašnjih osećanja« (Wordsworth 1974: 127). O krucijalnom značaju dileme koja se tiče prvenstva, odnosno relacije između naših racionalnih i iracionalnih sposobnosti za razumevanje kulturne i antropološke misije pesništva u (rano)romantičarskoj teorijskoj misli takode, *mutatis mutandis*, svedoči i ona, u neku ruku, reklo bi se, komplementarna tvrdnja iz fascinante *Filozofije života* »oca« romantičarskog pojma ironije, Fridriha Šlegela, prema kojoj, »onda kad um i fantazija više nisu razdvojeni i razdeljeni, nego su u životnom osećanju ponovo postali jedno [...] tada je to tek početak i opšta podloga za ponovno uspostavljanje potpuno harmonične svesti [*harmonisch vollen Bewußtseyns*]« (Schlegel 1969: 420). Podržano bezmalo hegelovskim, panpoetičkim uverenjem da »poezija je opšta simbolička umetnost koja u drugačijem medijumu obuhvata i u sebi sjedinijuje ostale predstavljачke umetnosti« (Schlegel 1969: 234), ovo shvatanje, jednako kao i Vordsvortovo, a u nešto drugačijoj intonaciji i Šelijevo poimanje, u krajnjoj liniji i sâm predstavlja svedočanstvo *prospektivne* orijentacije, ali i možda presudne aporije romantizma, trajno obeleženog rivalstvom (raz)uma i osećajnosti, no isto tako postojano praćenog neutaživom potrebom njegovog prevladavanja. Razumevajući čoveka kao podvojeno biće, odvrgnuto od prvobitnog jedinstva s Prirodom i/ili Bogom, romantičari su razrešenje videli u svojevrсноj obnovi tog stanja koju bi mogla da donese budućnost, a pesničkoj imaginaciji su pri tome namenili istaknutu, ako ne i odlučujuću ulogu.

Shvaćena kao u neku ruku suštinski izražajni modus, lirika se nalazi u samom srcu ovog protivrečnog stremljenja, koje u isti mah evocira izgubljeno i nagoveštava ono što bi tek trebalo da bude zadobijeno. *Thy Art be Nature; the live current quaff* [Nek tvoja Umetnost bude Priroda, živi neprekinuti mlaz], poručuje Vordsvort anonimnom, učeno zabludelim pesniku, koji je »u potpunosti predat školi«, u jednom od svojih brojnih *Raznovrsnih soneta* (*Miscellaneous Sonnets*, III, 27), dajući potom, na samom završetku pesme, i bliže razumevanje onoga što Umetnost treba da predstavlja u simboličnoj, no veoma živopisnoj analogiji s prirodnim postojanjem:

How does the Meadow-flower its bloom unfold?

Because the lovely little flower is free
Down to its root, and, in that freedom, bold;
And so the grandeur of the Forest tree
Comes not by casting in a formal mould,
But from its *own* divine vitality.

[Kako cvast svoju raskriva cvet sa polja? / Baš kao što taj ljupki mali cvet slobodan je / Sve do korena svog, i u toj slobodi smeo, / Tako i velelepnost drveta iz Šume / Ne dolazi od zarivenosti u kalup tla, / Već od njegove *sopstvene* božanske životnosti.]

72

Pažljivo razvijena do dimenzija male parabole, ova analogija na transparentan način upućuje na skrivenu snagu ili energiju, koja ne zavisi od spoljašnjeg izgleda ili veličine bića, već isključivo od »sopstvene božanske životnosti«, a koja umetnosti predstavlja »prirodu kao izvor pravog podsticaja ili osećajnosti«, što znači da je, počev od romantizma, za nju »priroda kao norma unutrašnja tendencija« (Taylor 1989: 284) u tom smislu što je »afinitet između prirode i nas samih sada posredovan [...] načinom na koji priroda odjekuje u nama« (Taylor 1989: 299). To *odjekivanje*, odnosno *rezonovanje*, videli smo, može da bude rastumačeno kao ono što nije u nužnoj vezi s delovanjem logike, razuma i svesti (Šeli), ili je pak indirektno povezano s njima (F. Šlegel, Vordsvort), u budućnosnoj projekciji jedne obnovljene, »potpuno harmonične« i u izvesnom smislu integralne svesti što u sebi objedinjuje iracionalno i racionalno, fantaziju i (raz)um, afirmišući bez ostatka romantičarski ideal, odnosno »koncept beskonačnog sopstva« (Izenberg 1992: 311), koji je, upravo zbog svoje totalnosti, bio osuđen na provizornost, tj. na to »da ostane fiktivan ili apstraktan [*notional*]« (Izenberg 1992: 309).

Možda i krunsko svedočanstvo izrazite kompleksnosti i kontradiktornosti ove *infinitivno rezonacijske koncepcije* predstavlja sama poetska forma. U svojim esejističko-teorijskim napisima Vilijam Vordsvort ukazao je, tako, na neizbežnu disjunkciju između moderno shvaćenog sopstva i konvencionalizovane pesničke forme, što naposljetku otvara mogućnost za obnovu pesništva uz pomoć *iskrenosti*, a ona – kako misli autor čuvenih *Lirskih balada* – zbog otklona od izražajnih šablona u stvari zahteva demonstrativno »lošu«, »sklerotičnu« formu (usp. Forbes 2004: 48). Prethodno interpretirana Vordsvortova pesma, koja na suveren način tematizuje povlašćenu relaciju između umetnosti i prirode kao uzora, u smislu spontanog, nesputanog »živog mlaza«, ispevana je, međutim, kao i veliki broj drugih vrednih lirskih

ostvarenja ovoga autora, u sonetnom obliku, od renesanse naovamo vjerojatno najcenjenijem i najsavršenijem, ali i možda najrestriktivnijem lirskom žanru što u cilju uspele izvedbe u relativno malom stihovnom okviru zapravo zahteva maksimum zanatske veštine i artistske racionalnosti, a ova – po nekim teoretičarima – u izvesnom smislu čak izrazito tendira diskurzivnosti i intelektualnoj formi (usp. Lamping 1993: 50–51).

Baš tom, visokoorganizovanom sonetnom formom poslužio se i Ivan Mažuranić u svojim formativno inovativnim pokušajima da takoreći simultano opeva iskreno i »prirodno«, a to će reći: na neki način »nekontrolisano« i »neuređeno« radanje ljubavne želje i pesničkog sebe-znanja, već i na ovlažno razumevanje nestabilnijih i kolebljivijih u odnosu na onu, hijerarhijski i subordinacijski »centriranu« potragu za narativnim identitetom u paradigmatskim i tradicijski kanonizovanim ispoljavanjima hrvatskog, kao, uostalom, i južnoslovenskog *epskog romantizma*. No, posezanje za sonetnim oblikom u ovom slučaju ima i dodatnu dimenziju, koja se tiče njegovog posebnog položaja u starijoj, a onda i novijoj hrvatskoj književnosti. Tradicijski prihvaćen i prenošen kao takoreći eminentno petrarkistički žanr, koji, tematski i formalno gledano, nastavlja magistralnu nit evropske erotike što je, nakon trubadurske lirike, najuticajnije definisana u onome što je doneo proslavljeni *Canzoniere*, na ovaj način profilisan, ljubavni sonet s figurom idealne žene u središtu sa sobom bezmalo uvek, moglo bi se reći, nosi i *metametrički aspekt*. To je, naime, aspekt koji, po tumačenju Svetozara Petrovića, označava onu naročitu mogućnost da »metar, stih ili oblik uopće – sâm za sebe, kao goli oblik, kao samostalan simbol, odvojen od pjesme i prije pjesme u kojoj ga zamjećujemo – može imati neko značenje i može neposredno postati dio 'sadržaja', 'pjesničke poruke' ili smisla djela« (Petrović 1986: 77).

Starija, a manjim delom i novija hrvatska književnost obeležena je, međutim, fenomenom koji je moguće sažeti u zapažanje »da je sonetni oblik, u poeziji koja je na hrvatskom jeziku nastajala u Dubrovniku u 15, 16, 17. i 18. st., ne samo krajnje rijedak [...] nego da je on toj poeziji do kraja, sve do njenog izdaha i asimilacije u ilirskom pjesništvu, na jedan bitan način ostao zapravo nepoznat i stran« (Petrović 1986: 54). Mažuranićevo priklanjanje ovoj etabliranoj formi odgovara pri tome konstataciji da, zahvaljujući relativnoj izraženijoj frekventnosti kod Vraza, Preradovića i Bogovića, »sonetni se oblik [...] udomaćio u hrvatskoj književnosti tek u razdoblju ilirizma« (Petrović 1986: 55).³ Istina, tumači su ponajčešće bili skloni uverenju koje

³ Posebna mogućnost u okviru ovakvog, (meta)metričkog shvatanja, odnosno u okviru vordsvortovske ideje o »sklerotičnoj« formi, otvara se povodom razumevanja versološkog

sažima Rajnhard Lauer u svojim »Zapažanjima o poetici i pjesničkim rodovima« pesnika *Čengić-age*, pišući da »tačna stilska analiza Mažuranićevih soneta [...] bi pokazala da njegov sonet tendira više klasicističkom negoli romantičarskom tipu soneta« (Lauer 1965: 516), i obrazlažući ga mišljenjem da Mažuranićevo »shvaćanje pjesničkog žanra, čini se, pove je – u smislu klasicizma – intaktno, nije poremećeno romantičkom težnjom za nekakvim 'miješanjem žanrova'« (Lauer 1965: 517).

Ako, međutim, inepretativnu pažnju pomerimo s formalno-oblikovnih žanrovskih konstituenta i – kako smo to već učinili – bacimo pogled na odlike pesničke tematizacije u Mažuranićevim sonetnim ostvarenjima, u poređenju s drugim ilirskim prvacima dosta lako ćemo kod Vraza i Preradovića uočiti njenu konvencionalnost i neupitnu lojalnost tradiciji, sasvim u skladu s prethodno konstatovanom funkcijom aproprijacije jednog već dugo ustaljenog oblika i njemu saobraženih predstavljачkih konvencija. »Primi srce, kad se već prestavim, / Najvjernije što za tobom gine, / U sonetâ tih zlaćanom sudu«, peva, tako, Stanko Vraz u »Amanetu« iz sonetnog ciklusa »Sanak i istina« kao nekoj vrsti programske pesme, koja nosi epigraf iz Ludviga Ulanda (*Ein Snger in den frommen Rittertagen...*), s jasnom aluzijom na trubadursku magistralu evropske erotike i njoj odgovarajuću, petrarkističku formu, korigovanu, doduše, osvedoćenim preferiranjem desetaraćkog stiha domaće folklorne tradicije, namesto standardnog endekasilaba italijanske provenijencije. Varirajući petrarkistićke motive i topose i u najuspelijim ostvarenjima ovog ciklusa (»Vrpca«, »Srce«, »Preobraženje«), Vraz u sonetu pod naslovom »Muć!«, primerice, tematizuje pak situaciju koja je vrlo nalik onoj iz Mažuranićevog triptiha »Mojoj***«. »Više puta uprav kad se sluć / Te Ti gledam rajskog kipa cvijeće / I tu dušu što se u njoj kreće / Kroz oćiju božanstvene luć!«, kazuje ovde neo-petrarkistićko lirsko Ja u sasvim raspoznatljivom tonu, dodajući potom u tercetu »Pa ja opet stojim

statusa Mažuranićevih ljubavnih soneta. Već i ovlaš uvid u versifikacijske karakteristike njihovog stiha pokazuje, naime, da ih je neretko moguće videti kao ponajviše uslovnu implementaciju endekasilaba-oblika, koja – smeštajući se u raspoznatljivu, katrenski »obgrljenu« i tercetski »ukrštenu« shemu rimovanja – tek uz izvesnu toleranciju odgovara petrarkistićkoj tradiciji, u onom smislu u kojem se u nauci o stihu i naće smatra da je, nominalno gledano, shema romanskog petoiktusnog jedanaesterca, zahvaljujući nedoumicama o postojanju i strukturnoj poziciji cezura, odnosno zahvaljujući upotrebi elizija, sineceza i slićnih sredstava, »rastegljiva« sve do ćetnaesteraćkih razmera. U tom kontekstu, formalno-konstruktivni lik Mažuranićevih erotskih soneta moćda se onda moće razumeti i kao elastićno modifikovan izraz šire shvaćenog poetićkog fenomena, koji je pregnantno opisao Zoran Kravar, kazavši da »ilirsku versifikaciju [...] istodobno karakterizira tvrdokorna privrženost domaćim metrima i otvorenost prema stranoj strofici, rimi i metrićkoj figuraciji« (Kravar 1999: 94).

bez govora / Pred Tobome, snutra plamen živi, / I lica studen kano stup mramora«. I sâm u završnici pesme stižući, poput Mažuranića, do narcističkog samoogledanja (»Kano čovjek što k zrcalu stane / Krasnom, čistom, te čim mu se divi, / Pred njim ne smije ni prosto da dane«), pesnik *Đulabija* ne ide, međutim, pri tome dalje od refleksije o ljubavnoj zanemlosti i stoga zapravo ne dopire do romantičarske teme tekstualno iskušavajuće »konstrukcije« sopstva.

Isto bi moglo da se primeti i povodom Preradovićeve erotike. Uzor na sonetna ostvarenja ovog pesnika, kao što su »Stalnost i nespokoj« ili, recimo, »Pamet i srce«, takođe predstavljaju pesnički žovijalne refleksije petrarkističkog nasleđa, uobličene, poput Vrazovog »Sanka i istine«, deseteračkim stihom kao ilirskim i južnoslovenskim metričkim »korektivom« romanskog jedanaesteračkog stiha. U tom smislu posebno je, čini nam se, ilustrativan sonet pod naslovom »Početak ljubavi«, koji tematizuje trubadursko-petrarkističku relaciju ljubavnog »ropstva«, odnosno (ne)razabirljivosti između stvarnosti i snoviđenja (»Mnogo putah već sam promišljao, / Ne bi li se sjetio na danak, / Kad iz moje slobode sam pao, / Duh savezo u ljubovni sanak« itd). Pesnik *Prvih ljudi* ovome dodaje i »mažuraničevsku« temu mentalne refleksije, ali pri tome ipak ostaje isključivo kod lirskog dočaravanja puta i načina na koji se rađa predvidljiva predstava o ljubljenoj ženi. »Kad najprvo gipka mi misao / Ovila se 'e uz tvoj život tanak«, kazuje kontemplativni lirski subjekt tim povodom, u izvesnom smislu poentirajući zapažanjem: »Za tim znanjem zalud sam hodio, / Vrijeme gubeć u taštoj zabavi: / Nijesam mogo tog se doznat dana«. Ako bi savremeni čitalac, zbog ponešto arhaične stilizacije, makar i na momenat mogao da bude u nedoumici, verujući da se ovi stihovi odnose na sâm fenomen identitetske samospoznaje onog koji peva, završni tercet pokazaće mu da to nije tačno. »Ah tko znade čas kad se 'e rodio? / U početku žitja i ljubavi / Naša pamet leži uspavana«, veli ovde lirsko Ja, završavajući tipično petrarkističkom, alegorijskom sugestijom omamljujuće snage erosa i njegovog uticaja na razvoj duševnog života zaljubljenoga, i na taj način svodeći problematiku mentalne (auto)reprezentacije na konvencionalnu predstavu o ljubavi kao svojevrsnoj maniji koja privremeno menja odnos prema ljudima i svetu, suspendujući moć razuma i trezvenog rasuđivanja.

Rastumačena u ovom, samospoznaji pesničkog subjekta okrenutom kontekstu, petrarkistička lirika tri najistaknutija hrvatska romantičara ukazuje se, reklo bi se, stoga u bitno drugačijem svetlu od onoga koje preovlađuje u književnoistorijskoj i interpretativno-kritičkoj tradiciji. Na izvestan način sažimajući tu tradiciju, Ivo Frangeš veli, primerice, da »temeljno raspolo-

ženje Vrazove lirike jest osjećaj čovjeka što se iz svoje voljene, ali preuske sredine otisnuo u šire, veće prostore koji ga lakše mogu spojiti sa sveljudskim idealom«, a komplementaran romantički afinitet pronalazi i kod Preradovića, okrenutog tematici što »izražava čuvstvo čovjeka koji se, u najranijoj mladosti, iznevjerio rodnom kraju i jeziku a sad se [...] ponovno predaje zavičaju, rodu i jeziku« (Frangeš 1987: 145). Kad je pak o Mažuranićevoj dispoziciji reč, Frangeš sasvim rezolutno veruje da »njegov stav dijametralno se odvaja od onog što romantizam obilježava kao vlastitu značajku. Mažuranić slijedi tradiciju, Mažuranić nasljeđuje pisce svoga koljena i svoga naroda, oni su mu miliji od pisaca stranih...« (Frangeš 1987: 146).

Iščitani sa stanovišta pesničke artikulacije subjektiviteta i identiteta, Mažuranićevi ljubavni soneti ukazuju nam se, međutim, kao i te kako aktuelni u evropskom romantičarskom idejnom i estetskom kontekstu. Pisani, delom i publikovani pre ciklusa i pojedinačnih pesama Stanka Vraza i Petra Preradovića, oni bi, štaviše, mogli da budu pojmljeni kao izraz, poetički i sveukupno reprezentacijski gledano, znatno intrigantnijeg kreativnog tretmana tradicije i savremenosti, budući da donose uočljiv otklon od standardnog petrarkističkog repertoara, tj. pomeranje od konvencija i oveštalosti prema onome što je na sveobuhvatan način obeležilo epohu. Ako se, naime, na umu ima već nagoveštena mogućnost da se, kulturnoistorijski gledano, romantizam »shvati kao razvojna faza u konstituiranju modernoga subjekta« (Užarević 2008: 322), onda i stihovana (auto)konstrukcija pesničkog sebe-znanja, u vidu svojevrstne re-konstrukcije i autoproblematizacije samosvesnoga lirskoga subjekta, koju tematizuju njegovi soneti, možda može da bude rastumačena kao paradigmatičan i tekstualno povlašćen oblik pojavljivanja tog novog subjekta što će obeležiti naredne decenije i stoleća evropske kulturne istorije. Kao i kod Vordsvorta, odnosno nekih drugih engleskih romantičara, kod kojih je persistentnost sonetne forme bila verovatni plod produženog šekspirovskog uticaja, priklanjanje petrarkističkom sonetu u tematizaciji zanatskih problema lirskog pevanja kod Ivana Mažuranića po svemu sudeći, dakle, predstavlja ambivalentan, ali sugestivan izraz tegobnog odvajanja od tradicijskih kalupa i obrazaca, a istodobno i tekstualno svedočanstvo nezatomljivog afiniteta prema drugačijem, slobodnijem, inovacijskom (samo) razumevanju, u skladu s liberalnim »duhom« nastupajućeg doba. Pevajući u »stegama« poznatog oblika, »zadate« teme i lirske figuracije, refleksivni subjekt četiri predstavljena soneta u znatnoj meri uspeva da naznači obrise autokonstruktivne i u isti mah samoosujećujuće, dakle u izvesnom smislu »prirodne« i »spontano« »rezonantne«, moderne pesničke samosvesti kao reprezentativnog izraza nove antropološke paradigme u nastajanju.

Čitana i razumevana na ovaj način, Mažuranićeva petrarkistička erotika mogla bi, najzad, u svojoj celosti da bude tumačena u drugačijem svetlu nego do sada. Umesto uobičajenog i uglavnom formalno-zanatski dimenzioniranog poređenja s drugim neo- i retro-petrarkističkim lirskim ostvarenjima istoga period, ona, verujemo, zavređuje dalekosežniju književnokritičku i književnoistorijsku revalorizaciju, u smislu znatno veće korespondentnosti s bitnim pretpostavkama magistralnog toka evropskog pesničkog romantizma nego što je to do sada bio slučaj. Iako nevelik opsegom i neizrazit svojim odjekom, ovaj segment lirskog pesništva mogao bi, drugačije kazano, bar unekoliko da koriguje već ustaljenu sliku o mestu i značaju romantičarske estetike i poetike unutar formativnih relacija književnog opusa autora proslavljenog *Čengić-age*, budući da sam sobom uverljivo svedoči o prijemčivosti za ključna kreativna shvatanja epohe, jednako kao i za njihovu pesnički aktuelnu i sugestivnu implementaciju.

BIBLIOGRAFIJA

77

- Barac, Antun. 1945. *Mažuranić*. Matica hrvatska: Zagreb.
- Bogdan, Tomislav. 2001. »Instancija lirskoga subjekta i hrvatska petrarkistička lirika«. *Umjetnost riječi* br. 3–4, srpanj–prosinac: 161–176.
- Brajović, Tihomir. 2000. *Teorija pesničke slike*. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva: Beograd.
- Brajović, Tihomir. 2007. *Identično različito: Komparativno-imagološki ogled*. Geopoetika: Beograd.
- Forbes, Deborah. 2004. *Sincerity's Shadow: Self-Consciousness in British Romantic and Mid-Twentieth-Century American Poetry*. Harvard University Press: Cambridge–London.
- Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Nakladni zavod Matice hrvatske–Canakarjeva založba: Zagreb–Ljubljana.
- Furniss, Tom i Bath, Michael. 1996. *Reading Poetry: An introduction*. Pearson Education Limited: Harlow.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1979. »Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus«. U: *Werke: Band 1*. Suhrkamp: Frankfurt am Main: 234–237.
- Izenberg, Gerald N. 1992. *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood, 1787–1802*. Princeton University Press: New Jersey.
- Kravar, Zoran. 1999. »Strano i domaće u hrvatskom stihu XIX. stoljeća«. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova I. (XIX stoljeće)*. Urednici Dean Duda, Vinka Glunčić-Bužančić, Boris Senker, Mirko Tomasović. Književni krug: Split: 90–96.
- Lamping, Dieter. 1993. *Das lyrische Gedicht*. 2. Auflage. Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen.

- Lauer, Reinhard. 1965. »Zapažanja o poetici i pjesničkim rodovima kod Ivana Mažuranića«. *Kolo* br. 9–10, studeni–prosinac: 508–519.
- Luhmann, Niklas. 1987. »Die Autopoiesis des Bewußtseins«. U: Hahn, Alois i Kapp, Volker (hsg.). *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*. Suhrkamp: Frankfurt am Main: 25–94.
- Mažuranić, Ivan. 1979. *Pjesme*. Sabrana djela – Svezak II. Priredio Milorad Živančević. Sveučilišna naklada Liber–Nakladni zavod Matice hrvatske: Zagreb.
- O’Neil, Michael. 1997. *Romanticism and the Self-Conscious Poem*. Clarendon Press: Oxford.
- Петровић, Светозар. 1986. *Облик и смисао: Списи о стиху*. Матица Српска: Нови Сад.
- Ricoeur, Paul. 1988. *Time and Narrative*. Volume 3. The University of Chicago Press: Chicago and London.
- Schlegel, Friedrich. 1969. *Philosophie des Lebens und Philosophische Vorlesungen, insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes*. Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Zehnter Band – Erste Abteilung Kritische Neuausgabe. F. Schöningh: München–Paderborn–Wien–Zürich.
- Shelley, Percy Bysshe. 2002. *The Selected Poetry and Prose*. Wordsworth Editions Limited: London.
- Snoj, Vid. 2002. »Ženska sonce – Razris figure iz Petrarcovega in Prešernovega pesništva«. U: *France Prešeren – kultura – Evropa*. Urednik Jože Faganel. Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede: Ljubljana. 61–73.
- Somers, Margaret. 1994. »The narrative constitution of identity: A relational and network approach«. U: *Theory and Society* 23: 605–649.
- Taylor, Charles. 1989. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Užarević, Josip. 2008. »‘Nadživio sam svoju zvijezdu’«. (Problem *Ja* i lirika Mihaila Lermontova). U: *Romantizam i pitanja modernoga subjekta*. Uredio Josip Užarević. Disput: Zagreb: 307–325.
- Vraz, Stanko i Preradović, Petar. 1965. *Djela*. Matica hrvatska–Zora: Zagreb.
- Wordsworth, William. 1974. *The Prose Works*. Vol. 1. Clarendon Press: Oxford.
- Wordsworth, William. 2006. *Collected Poems*. Wordsworth Editions Limited: London.
- Živančević, Milorad. 1988. *Mažuranić*. Matica srpska–Globus: Novi Sad–Zagreb.

Abstract

»MANY A TIME HAVE I REACHED FOR THE PEN...«:
POETRY AS SELF-KNOWLEDGE IN LOVE SONNETS
BY IVAN MAŽURANIĆ

Based on the interpretation of Ivan Mažuranić's almost forgotten lyrical love poems, the paper deals with the issue of creative articulation of the poet's self-awareness as a specific self-knowledge of the writer. The interpretation foregrounds the Romantic concept of the dynamic lyrical subject as a specific selfhood-coming-into-being, verbally manifested through specific textual procedures, that is to say, through the (self-)realisation of poetic views and creative concepts. In doing so, it places Mažuranić's sonnets within the framework of the European theoretical and creative context, comparing them to the poetic principles and creative achievements of significant authors such as F. Schlegel, P. B. Shelley and W. Wordsworth, as well to Petrarchan love poetry of contemporary Croatian poets such as S. Vraz or P. Preradović. Such an interpretation shows that the lyrical poetry of the author of *The Death of Smail-aga Čengić* corresponds to the mainstream poetic trends of the Romantic Period to a much greater extent than it is usually thought to be the case.

Keywords: Romanticism, self-consciousness, construction of self, narrative identity, Petrarchism, autopoiesis, poetic knowledge, poetic subject, sclerotic form, lyrical autothematization

